FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

CORTOMETRAJES DE MONTXO ARMENDÁRIZ

2 - 30 DE SEPTIEMBRE DE 2022 — 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VER AHORA

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · icaa

CORTOMETRAJES DE MONTXO ARMENDÁRIZ

DISPONIBLE ONLINE
DEL 2 AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

Nuestra sesión online de septiembre recopila los cuatro cortometrajes con los que Montxo Armendáriz debutó en el cine. Se trata de dos piezas de ficción y dos documentales rodados entre 1979 y 1981, *La danza de lo gracioso, Ikusmena, Ikuska 11* y *Carboneros de Navarra*, con los que Armendáriz fue desarrollando su mirada como cineasta antes de dar el salto al largometraje con *Tasio* (1984). Como explicaba el propio cineasta en una entrevista realizada por Jesús Angulo, Concha Gómez, Carlos F. Heredero y Jesús Rebordinos (publicada en 1998 en el volumen *Secretos de la elocuencia: El cine de Montxo Armendáriz*), "ante todo descubrí que la frontera entre ficción y documental era bastante ambigua, y que desde el concepto de narración cinematográfica, esta diferencia no existía. Varía el material con el que se cuenta en cada caso, pero la finalidad es la misma: narrar a través de las imágenes aquello que se pretende comunicar al espectador".

ESTA SESIÓN INCLUYE:

- ***LA DANZA DE LO GRACIOSO*** (MONTXO ARMENDÁRIZ, 1979)
- ***IKUSMENA*** (MONTXO ARMENDÁRIZ, 1980)
- ***IKUSKA 11*** (MONTXO ARMENDÁRIZ, 1981)
- ***CARBONEROS DE NAVARRA*** (MONTXO ARMENDÁRIZ, 1981)

La danza de lo gracioso

FICHA TÉCNICA
LA DANZA DE LO GRACIOSO

TÍTULO ORIGINAL: **BARREGARRIAREN DANTZA**
AÑO: **1979**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
GUION: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
PRODUCCIÓN: **EMERGENCIA P.C.**
INTÉRPRETES: **LUIS CARMONA, MANOLO MONJE, JULIA ARRANZ, ÁNGEL SANGÜES**
DURACIÓN: **12 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA
IKUSMENA

AÑO: **1980**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
GUION: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
PRODUCCIÓN: **EMERGENCIA P.C.**
INTÉRPRETES: **MIRENTXU LUMBRERAS, MARUJA CABAÑAS, LUIS MENDIGUTXIA, AURORA MONEO**
DURACIÓN: **12 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA
CARBONEROS DE NAVARRA

TÍTULO ORIGINAL: **NAFARROAKO IKAZKINAK**
AÑO: **1981**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
GUION: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
PRODUCCIÓN: **INSTITUTO PRÍNCIPE DE VIANA DE LA DIPUTACIÓN FORAL DE NAVARRA**
DURACIÓN: **26 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA
IKUSKA 11

AÑO: **1981**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
GUION: **MONTXO ARMENDÁRIZ**
PRODUCCIÓN: **BERTAN FILMEAK, CEGASA Y CAJA LABORAL POPULAR**
DURACIÓN: **11 MINUTOS**

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

MONTXO ARMENDÁRIZ Y LA FICCIÓN-DOCUMENTAL

NURIA VIDAL
CRÍTICA DE CINE

La danza de lo gracioso

Revisar los primeros trabajos de un cineasta desde la perspectiva que da conocer su obra posterior es un ejercicio muy interesante que permite descubrir elementos del lenguaje imposibles de imaginar cuando se hicieron. El pasado es la base del futuro, pero eso es algo que solo se comprueba cuando ese futuro es presente o incluso pasado.

Esto es lo que me ha sucedido con los cuatro cortos de Montxo Armendáriz con los que inicia su carrera como director. Verlos ahora, sabiendo cual ha sido su trayectoria en el cine español, ha sido muy enriquecedor. Porque en ellos se puede sentir ya el aliento de todo su cine, mejor dicho, las razones que le llevaron a hacer un cine humanista y comprometido. *Tasio* (1984) no se entiende sin *Carboneros de Navarra* (1981); *Obaba* (2005) se ilumina después de ver *Ikuska 11* (1981). Pero estos hilos ligeros, sutiles, casi invisibles, no pasan solo por los argumentos o las historias, caso evidente en *Tasio* y *Carboneros de Navarra*, sino por una manera de entender el cine como instrumento de construcción y arma política.

En los cuatro cortometrajes que Montxo Armendáriz realiza entre 1979 y 1981 sienta las bases de un cine que pasa de lo teórico a lo práctico, del estructuralismo al humanismo, de la ficción al documental, para llegar a la ficción-documental. El lenguaje, tanto el visual, aprendido de la mano de Javier Aguirresarobe, como el sonoro, experimentando con idiomas, silencios, músicas y palabras que después en películas como *Las cartas de Alou* darán sus plenos resultados, empieza a formarse en estos cuatro primeros trabajos.

Dos cortos para aprender

En 1979, Armendáriz tiene 30 años, es profesor de Electrónica, está comprometido políticamente y quiere hacer una primera película, un corto para el que cuenta con la aportación de un grupo de amigos integrados en la cooperativa Txantreako lankideen. Javier Aguirresarobe, un director de fotografía tan joven como él, pero con una pequeña experiencia profesional, le convence para rodar *La danza de lo gracioso* en 35 mm. La influencia del estructuralismo y la conciencia política se unen en este corto sobre la intolerancia, la manipulación, la represión y la imposición de los discursos dominantes. Pero lo interesante es que Montxo Armendáriz no recurre a un relato realista para poner en imágenes sus ideas. Su manera de denunciar estos poderes es mucho más sutil. Un actor con la cara pintada como un payaso intenta hacer un monologo frente a la cámara, pero su discurso es constantemente interrumpido: primero por el director que le corta para incidir en una idea del paso del tiempo; después es el cámara quien prefiere mostrar imágenes de paisajes bucólicos antes que mantener en el cuadro al actor; y finalmente será el productor, empeñado en poner unas gotas de erotismo en la película. El payaso acepta

Ikusmena

estas interrupciones con paciencia, pero poco a poco van creciendo en él la hostilidad y la rebelión. Con tan poco material, muy bien rodado y sobre todo muy bien montado por Fernando Larruquer (otro de los puntales de la formación cinematográfica de Armendáriz) se hace un retrato perfecto de una sociedad castradora, sin necesidad de mostrar escenas directamente políticas. El corto fue muy bien recibido, ganó el Mikeldi de Plata y el Primer Premio del Cine Vasco en el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao en 1979 y el Premio Especial a la Calidad de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Con el dinero de los premios y la satisfacción de ver su trabajo reconocido, Armendáriz se propuso hacer un segundo cortometraje.

Ikusmena (1980) es un corto sin palabras (pero con la música de Alberto Iglesias, otro joven vasco que empezaba a darse a conocer) que se puede entender como una prolongación del mismo discurso que sostenía *La danza de lo gracioso*: la intolerancia, la represión de la creatividad, la imposición de discursos dominantes. Armendáriz ha empezado a entender que el cine no es una teoría y aquí parte de un relato mucho más lineal, aunque no por eso más simple. Tampoco en *Ikusmena* busca la fácil denuncia de la realidad de una Transición en plena efervescencia, al contrario, da una vuelta de tuerca acercándose desde la perspectiva de una niña que pinta una recreación luminosa del cuadro *La romería* de Valentín de Zubiaurre. Una vez acabado, la niña, orgullosa de su cuadro ingenuo y hermoso, se lo enseña primero a su maestra de dibujo, luego a un sacerdote, después a su hermana y finalmente a otro profesor de dibujo. Cada uno de ellos le va diciendo lo que tiene que cambiar en su cuadro según sus criterios, y poco a poco, la niña va perdiendo la alegría, se va apagando su mirada mientras dócilmente destruye y transforma su obra para adaptarla a los gustos de los adultos dominantes que la manipulan y condicionan. Armendáriz filma esta pequeña fabula sobre

MONTXO ARMENDÁRIZ Y LA FICCIÓN-DOCUMENTAL

NURIA VIDAL

la destrucción desde los ojos de la niña y demuestra que sabe dirigir y tratar a la infancia, como se verá años mas tarde en *Secretos del corazón* (1997). *Ikusmena*, con montaje de Fernando Larruquer y fotografía de Aguirresarobe, ganó el Primer Premio del Cine Vasco en el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao de 1980 y le convirtió en un director de cine al que había que tener en cuenta. O al menos eso es lo que pensó Antxon Eceiza cuando le propuso rodar una de las *Ikuskas*, noticiarios de propaganda nacionalista impulsados desde el gobierno vasco.

Dos cortos comprometidos con la realidad

En 1981, Armendáriz ya se ha dado cuenta de que el estructuralismo y la semiótica, que tanto le interesaron en sus inicios, no le sirven para contar la realidad. Con los dos cortos realizados en 1981, Montxo Armendáriz da los primeros pasos en el humanismo de un neorrealismo revisitado con su mirada documental. En estos dos cortos encuentra el camino para mostrar su compromiso político sin caer en el fácil dogmatismo reivindicativo. Mientras prepara el rodaje de *Ikuska 11,* conoce a Xabi Otero, fotógrafo de los últimos carboneros del valle de Viloria. Armendáriz ve en sus fotos algo que le despierta un deseo: conocerlos, escucharlos, filmarlos. Y es precisamente este el proceso de realización de *Carboneros de Navarra*. Primero los conoce a través de Xabi Otero, luego los escucha, grabando conversaciones en castellano y euskera en las que un pequeño grupo de hombres y mujeres dedicados a este duro oficio le hablan del proceso de hacer el carbón, de su vida, de sus ilusiones y sus miedos. Con este material grabado, Armendáriz se atreve a filmarlos en su trabajo intentando no interferir mientras lo hacen, dejándo el protagonismo a los gestos, los espacios, los olores y los humos de las carboneras. El resultado es un corto documental de 24 minutos que es una joya antropológica y etnográfica, pero también una maravilla cinematográfica. Su retrato de una vida condenada a la extinción nunca cae en el fácil bucolismo pastoril dominante en mucho cine vasco de esa época. No hay nostalgia, no hay mitificación, hay respeto hacia una forma de entender el mundo. Lo curioso de ver *Carboneros* ahora, en este 2022, cuando la invasión rusa en Ucrania ha provocado una gravísima crisis energética, es comprobar que quizás habrá que volver a resucitar este viejo oficio, volver a sacar carbón de la madera de los bosques, volver al mundo de antes. Eso es algo que no estaba previsto cuando Montxo Armendáriz conoció a Tasio Ochoa y empezó a pensar en hacer un largometraje contando su historia. Pero antes tenía que cumplir con un encargo.

Armendáriz siempre ha sido un hombre de izquierdas, pero no un nacionalista. Quizás por eso su aproximación a *Ikuska 11*, un documental de propaganda sobre la Ribera Navarra, no es en absoluto lo que se podría esperar. De entrada, renuncia a la palabra y a las entrevistas y concibe el documental como un carnet de notas dividido en cinco capítulos: Paisaje, Habitantes, Trabajo, Fiestas, Datos, es decir, Espacio, Humanidad, Economía, Folklore y Política. Armendáriz convierte un encargo rutinario en un documento social imprescindible. Y de paso siembra la idea del personaje que encarnará Bárbara Lennie en *Obaba,* adaptación de la novela *Obabakoak* de Bernardo Atxaga, realizada casi 25 años después.

La importancia de estos cuatro cortos en su filmografía, en su carrera, en su vida, es enorme. Con ellos no solo aprendió el lenguaje y comprendió que el cine es un arma política impresionante, con ellos consiguió darse a conocer y fue gracias a ellos que Elías Querejeta confió en él para realizar su primera película, *Tasio*. Querejeta, productor inteligente y con un ojo privilegiado, solo se decidió a apostar por aquel joven navarro cuando vio estos cuatro cortos. Elías descubrió en ellos un cineasta con un mundo propio. Estos cuatro cortos son los cimientos de una filmografía ejemplar ●

Carboneros de Navarra

Ikuska 11

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

Ofrecemos a continuación dos textos de Montxo Armendáriz recopilados en el libro *Montxo Armendáriz. Itinerarios*, coordinado por Hilario J. Rodríguez y publicado por Ocho y Medio y el Festival Solidario de Cine Español de Cáceres en 2007.

BIOGRAFÍA COMENTADA

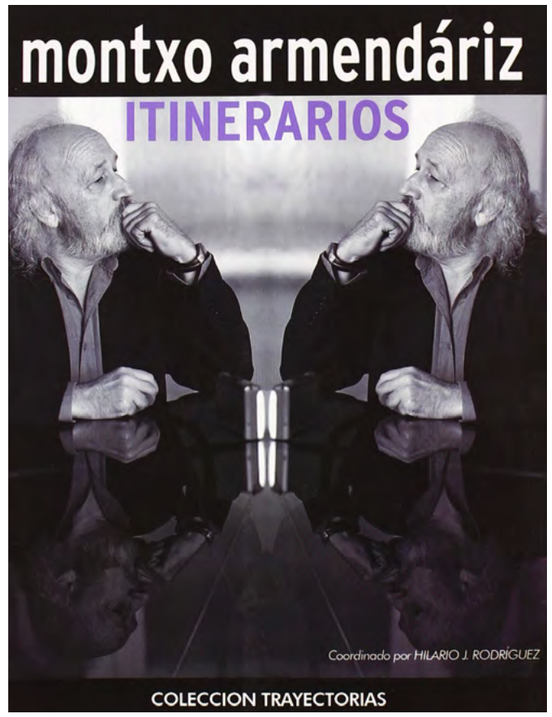
(TEXTO PARA EL PROGRAMA DEL FESTIVAL DE CINE DE TERROR DE SAN SEBASTIÁN 2001)

Montxo Armendáriz

La cigüeña me dejó tirado en un recóndito y diminuto pueblo de Navarra, llamado Olleta, allá por el año 1949. Uno de mis primos, al verme, salió corriendo del dormitorio donde yo lanzaba mis primeros aullidos, pregonando por todo el pueblo que, «¡La tía Elisa (mi santa madre) ha tenido un niño feísimo!». Marcado por el estigma de la monstruosidad, pasé los primeros años de mi infancia persiguiendo niñas para tocarles el culo y apedreando patos, gallinas y demás animales que encontraba a mi paso, únicas actividades que liberaban la agresividad generada por tan injusto sino. Este proceder, y algunos episodios en que me sonrió la fortuna –como el día en que conseguí dejar sin luz a todo el pueblo–, alentó la creencia de que en mí habitaba el maligno y mis padres tuvieron que abandonar precipitadamente el pueblo para evitar mi linchamiento popular. Llegué con seis años a Pamplona y el azar me llevó hasta un colegio de "niños bien", los Padres Escolapios: a los dos años me expulsaron escandalizados de mi innata perversidad –parece ser que no paraba de contar chistes y anécdotas indecentes a mis angelicales compañeros–, y añadieron a mi denostado currículum la calificación de "irrecuperable". Mis padres, desesperados, solicitaron mi ingreso en el Colegio Salesiano, conocido entonces como "la cárcel". ¡Aquellos curas sí que se lo montaban bien! Te pasabas todo el día corriendo detrás de un balón para agotar tus energías, te daban una buena ostia en cuanto no les hacías caso, y no te creaban falsas expectativas de futuro: que nadie se llamase a engaño, allí se formaban currelas, trabajadores de buzo y grasa, creadores de plusvalía. Sus enseñanzas, y las que adquirí en el barrio donde vivía –junto al psiquiátrico, otros de mis emblemas educacionales–, lograron encauzar mis pulsiones negativas y antisociales, hasta convertirme en un ejemplo de integración y convivencia social. Años más tarde trabajé en varios curros relacionados con la electrónica, mi oficio: reparaba radios, teles, máquinas tragaperras, equipos de electromedicina, e incluso ¡llegué a dar clases! ¡En aquellos tiempos ya no me expulsaban, cambiaba yo de trabajo cuando me aburría! A la edad en que murió Cristo, es decir a los 33 años, me dio por dirigir cine: una de las pulsiones que no habían logrado controlar. Algunos dicen que en mis primeras películas no hay sexo: ¡no te jode!, a ver si me iban a expulsar nada más empezar en esto del cine. También dicen que no hago comedias, que todo son dramas: ¡qué les zurzan!, después de lo que me han hecho pasar, no tengo ninguna ganas de hacer reír al personal. Total, hasta le fecha llevo seis películas largas y cuatro cortometrajes. Intento hacerlo bien para que no me expulsen, pero no sé cuánto me durará ●

¿CÓMO MIRAR AL OTRO?

(TEXTO PARA LA CONFERENCIA QUE MONTXO ARMENDÁRIZ DIO EN EL CENTRO CULTURAL LA MERCÉ (GIRONA) EN DICIEMBRE DE 1998)



Portada del libro *Montxo Armendáriz. Itinerarios*

Entiendo que el título de la charla, "¿Cómo mirar al otro?", hace referencia a la actitud que adopta un director al enfrentarse a una película cuyo universo narrativo pertenece a una realidad diferente a la suya. Sin embargo, en toda película, tanto si se abordan historias de universos conocidos, como desconocidos, esta actitud siempre está presente; unas veces de forma consciente y deliberada, otras como un simple acto reflejo, funcional e inconsciente que surge de la propia necesidad dramática del relato: porque e imposible construir una narración visual o literaria sin la existencia de un narrador que conduzca y dé coherencia a lo que se cuenta. Por lo tanto, cuando uno se enfrenta a la realización de una película, bien sea de universos conocidos o ajenos, hay una premisa básica, esencia,. Que debe quedar clara: la mirada, o el posicionamiento, desde el que se narra la historia. Comenzaré haciendo algunas apreciaciones generales sobre qué entiendo por *mirada* de un cineasta, para analizar después sus implicaciones concretas y prácticas en la sintaxis fílmica, tanto en la escritura del guion, como en el rodaje y montaje de la película.

En términos generales podríamos decir que la mirada es la posición –ideológica, moral, estética o narrativa– desde la cual un cineasta aborda el material fílmico que tiene entre manos. *Senderos de gloria*, de Kubrick, narra un episodio de la Segunda Guerra Mundial: el juicio y posterior fusilamiento de unos soldados acusados de abandonar el frente en el asalto a una posición enemiga. Lo que diferencia esta película de otras muchas ambientadas en la Segunda Guerra Mundial es su posicionamiento, su mirada ferozmente antimilitarista. No vemos en ella grandes batallas, ni amores truncados, ni siquiera cuerpos destrozados por la metralla o los bombardeos, elementos todos ellos comunes a cualquier guerra. Lo que vemos en *Senderos de gloria* es únicamente la hipocresía, la falsedad y la ambición que esconde el estamento militar bajo los epígrafes de honor, patria o ley. Todos los personajes, las situaciones y la estructura de la película se articulan entre sí para mostrarnos una mirada, una actitud, sobre el ejército y el absurdo de las guerras. Y es precisamente la elección de esta mirada –subjetiva y excluyente de cualquier otro acercamiento posible a un conflicto bélico–, lo que da sentido al relato. Podemos compartir, o no, la mirada que nos propone un determinado film, puede incluso que no sea la adecuada para narrar lo que pretende, pero es el elemento básico e indispensable para organizar lo que se quiere mostrar en la pantalla y para que el espectador pueda acceder al significado del discurso visual que está contemplando.

¿CÓMO MIRAR AL OTRO?

MONTXO ARMENDÁRIZ

Senderos de gloria

Dejando de momento estas consideraciones generales sobre la mirada –que retomaré más adelante-, conviene precisar el significado concreto que, dentro del lenguaje cinematográfico, tiene este término. La mirada del cineasta encuentra su homónimo sintáctico –dentro de la narrativa fílmica- en el *punto de vista* a través del cual se articula el relato. En este sentido, el punto de vista pertenece a aquél, o aquéllos, que relatan la historia. Y esta decisión es fundamentalmente dramática, ya que todo relato está contado por alguien. Analizado desde este plano sintáctico, el punto de vista es sinónimo de narrador, y determina el sujeto a través del cual se nos cuenta la historia. La figura del narrador, en una película, no es unívoca o exclusiva, sino que puede ser múltiple y variada en función de cómo se articule el relato. Existen tres puntos de vista básicos que, relacionados entre sí, dan lugar a diversas estructuras narrativas.

Estas tres posibilidades básicas son:

La película está contada desde el punto de vista del protagonista, es decir, corresponde a una narración en primera persona. Lo que el protagonista ve y lo que sucede son los únicos materiales con los que cuenta el relato. El espectador conoce la historia a medida que la va conociendo el protagonista y nada que no le suceda al personaje puede ser introducido en la narración. *La semilla del diablo,* de Polanski, es un ejemplo de cómo utilizar este punto de vista para conseguir un clima de suspense y terror psicológico. *L´America,* de Gianni Amelio, es otro ejemplo de narración en primera persona. Llevado al extremo, este punto de vista se convierte en una "cámara subjetiva": sólo se muestra al espectador lo que el protagonista ve. Es como si la cámara fuesen los ojos del protagonista: *La dama del lago,* de Robert Montgomery o *Senda tenebrosa,* de Delmer Daves, exploran esta posibilidad.

La película está contada por una voz en *off,* por un narrador que va relatando los acontecimientos de la historia y que, además, generalmente, introduce su propia valoración sobre los hechos ocurridos. Este recurso dramático permite una mayor identificación con la mirada del director, que suele coincidir con las opiniones que manifiesta el narrador acerca de los personajes o sucesos que narra el film. La voz del narrador puede utilizarse en primera o tercera persona, según desde qué personaje esté contada la historia. *Perdición,* de Billy Wilder, o *El Sur,* de Víctor Erice, responden a una narración en *off* en primera persona, mientras que John Ford, en *El hombre tranquilo,* se sirve de un narrador en tercera persona –el cura del pueblo- para contar el retorno de un ex boxeador al país de sus antepasados.

La película está contada en tercera persona, es decir, es el director quien nos narra la historia, articulando personajes y situaciones para que aquello que se cuenta tenga significado propio. Es el recurso narrativo más utilizado por las posibilidades que ofrece, aunque se corre el riesgo de la dispersión a la hora de conjugar los elementos narrativos y temáticos de la película. *Gritos y susurros,* de Ingmar Bergman, o *Mientras New York duerme,* de Fritz Lang, son dos modelos, entre otros muchos, de este tipo de narración cinematográfica.

Hay dos elementos, relacionados entre sí, que definen este concepto de punto de vista: *el espacio mostrado* (lo que se ve), y *el lugar elegido para mostrar ese espacio* (desde dónde se ve). La unión de estos dos elementos da como resultado una imagen que debe contener y expresar todo aquello que se quiere contar, en función de quién lo está contando. Al elegir un determinado punto de vista narrativo en una película se está decidiendo *qué es lo que se puede ver y qué no se puede ver,* y lo que es más importante, desde dónde hay que verlo, es decir, *dónde se debe colocar la cámara.* Adoptar un punto de vista se convierte en el

Perdición

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

elemento unificador que, ya en la escritura del guion, dará consistencia y sentido a la historia y que, posteriormente, en el rodaje, determinará la posición de la cámara: porque la cámara no es un objeto que se emplaza gratuitamente para registrar una acción, sino l vehículo de que un cineasta se sirve para darle significado a esa acción. Aceptar esa premisa básica del lenguaje audiovisual supone que uno no puede colocar la cámara donde le dé la gana, que uno no puede hacer el plano que considere más impactante, sino que se debe respetar el punto de vista elegido y ser consecuente con él. Ernst Lubitsch decía que para rodar un plano se puede situar la cámara en mil posiciones distintas, pero que sólo una es la correcta. Y Billy Wilder lo ratificaba con estas palabras: «Intento hacer una película de la manera más sencilla posible, sin martingalas. No como los jóvenes directores que andan meneando la cámara de un sitio a otro, o ruedas un encuadre a través del fogón de una chimenea. Para mí todo tiene que tener una lógica, el espectador siempre tiene que saber desde qué punto de vista parte la película. El espectador siempre tiene que ver la acción a través de las miradas de los personajes. Hacer de pronto un agujero en el suelo, enterrar la cámara, y rodar desde allí abajo o desde la lámpara de araña colgada en el techo, no es cine, sino artesanía. Porque cuando la gente empieza a interesarse por la técnica, cuando aparece un encuadre extravagante y un espectador le dice a su vecino: mira qué encuadre más bonito, eso sólo perjudica a la película. En realidad yo quiero que la gente olvide que en mis películas ha habido una cámara y un director. Tienen que creer que están con los personajes de la acción, en la misma habitación o en la misma calle que ellos». Bajo esta óptica cobra sentido la categórica afirmación de Jean-Luc Godard cuando dijo que; «para mí, hacer un *travelling* es una cuestión moral».

Akira Kurosawa rodó una película paradigmática sobre el punto de vista, que evidencia su valor narrativo y su capacidad expresiva: *Rashomon.* En ella, nos cuenta un hecho simple y circunstancial: un bandido se encuentra en el bosque con un samurái y su esposa; mata al hombre y viola a la mujer. La película nos muestra este suceso-en diferentes solapados *flash-backs*- desde los distintos puntos de vista de sus protagonistas: el bandido, el samurái, la mujer, y un leñador que pasaba casualmente por el lugar

Rashomon

de los hechos. Las diferentes versiones de cada uno de ellos crean una estructura narrativa que le permite a Kurosawa construir una metáfora sobre la mediocridad y la falsedad humana, o según sus propias palabras: «Este guion retrata al ser humano, el tipo de ser humano que no puede sobrevivir sin mentirse para creerse que es mejor de lo que realmente es. Los seres humanos somos incapaces de ser sinceros con nosotros mismos. No somos capaces de hablar de nosotros mismos sin pavonearnos. Esta película es cono un extraño pergaminos abierto, representado por el ego». Con una estructura similar, variando el punto de vista sobre un mismo hecho, Arturo Ripstein realizó *La mujer del puerto,* una historia sórdida que nos habla del triunfo del amor sobre los sentimientos de culpa y pecado que crean los convencionalismos sociales.

De todo lo anteriormente expuesto se desprende que *mirada* y *punto de vista* se complementan e incluso se confunden en la materialización del discurso fílmico. Y es en esta simbiosis entre la mirada (posicionamiento ante la realidad que se pretende reflejar) y el punto de vista elegido (sujeto, o sujetos, de la narración) donde cada cineasta pone de manifiesto su actitud ética hacia el relato cinematográfico. Una actitud que, a mi modo de ver, se caracteriza en este fin de siglo por un deterioro progresivo del lenguaje audiovisual y por una creciente banalización y uniformidad de los contenidos. En el cine actual, con escasas excepciones, se ha llegado a tal grado de mecanización y estandarización que resulta difícil distinguir unas películas de otras. Son puro cliché, y como tal, la mirada que las sustenta es mimética y reproduce las actitudes preponderantes de nuestra sociedad: consumo fácil, afán de lucro, y búsqueda del éxito y de la popularidad. No me interesa este tipo de películas, este tipo de miradas, aunque sean las que mayoritariamente copan el mercado cinematográfico mundial.

Hoy día nos encontramos con que se pueden ver muchas *películas* pero poco *cine.* Desde finales de los 60 y primeros de los 70, el lenguaje cinematográfico apenas ha evolucionado. Movimientos como el expresionismo, el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague*, o el *free cinema* son parte de una historia que queda ya lejana. En todo caso, las escasas innovaciones visuales de los últimos 25 años han sido debidas mucho más a los perfeccionamientos técnicos, que a una evolución interna o a una ruptura de los códigos del lenguaje establecido. Ya dije antes que hay dos clases de cineastas: los que utilizan la cámara como un simple objeto técnico de reproducción y los que la utilizan para crear. Son estos últimos los que me interesan, porque –aunque sean minoría- tienen una mirada propia, diferente, del mundo en que vivimos, y son quienes a través de sus imágenes nos recuerdan que el cien tiene un significado que va más allá de su propio consumo. Sería imposible citar a todos, pero nombre como Hal Hartley, Theo Angelopoulus, Nanni Moretti, Las von Trier, Ken Loach, Bertrand Tavernier, Arturo Ripstein, Woody Allen... sirven para constatar la presencia de miradas con voz propia, que prevalece sobre la mediocridad del cine que llena nuestras pantallas. Podremos identificarnos, o no, con sus películas, podrán ser certeras o fallidas, irritarnos o complacernos, pero tanto si sólo tratan de divertirnos, como si cuestionan la sociedad en que vivimos, tienen una clara voluntad de construir un discurso fílmico con unas señas de identidad propias. Dentro de nuestra cinematografía –y sin entrar en apreciaciones pormenorizadas de sus trabajos-, podemos reconocer la mirada de cineastas como José Luis Borau, Pedro Almodróvar, Víctor Erice, Ventura Pons, Fernando Trueba... o los todavía recientes Fernando León, Alejando Amenábar, Julio Medem, Isabel Coixet... sin olvidar a quienes desde hace tiempo no trabajan o se ver relegados de los circuitos comerciales de exhibición: Paulino Viota, Iván Zulueta, José Luis Guerin, Basilio Martin Patino...

[...]

“HOY DÍA NOS ENCONTRAMOS CON QUE SE PUEDEN VER MUCHAS *PELÍCULAS* PERO POCO *CINE*.”

Como resumen de todo lo dicho, cabría preguntarse no solamente el ¿cómo mirar al otro?, si no el porqué de *mirarlo*, qué necesidad tenemos de hacerlo, o cuál es la finalidad que persiguen unas y otras formas de mirada ●

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es